

## 旅行写真が人々に伝えたもの

——流通メディアから考えるフランシス・フリスによる旅行写真の受容について——

久 後 香 純

### 1. 写真による旅行の疑似体験

版画から写真へと社会に流布するイメージのメディアが変遷したことは、人々の視覚体験にどのような変化をもたらしたのだろうか。写真は、19世紀に誕生して以来、現実世界の様相を記録し視覚情報を社会に伝達する役割を担ってきた。写真以前には、あらゆる図像を複製化する手段は石版画が主であったが、科学技術によって現実世界を現像する写真と、人が「描いた」造形を複製する石版画との間には隔たりがあるように思われる。情報伝達のためのメディアが、「現実を写し取る」写真へと変化したことは、当時の人々にどのように受け止められどのような影響を与えたのだろうか。その一旦を明らかにするべく、フランシス・フリスによる旅行写真を取り上げたい。

フランシス・フリス（1822–1898）は、写真の黎明期にオリエントに赴いて写真を撮影したことで写真史に名を残している人物である。1856年に、36歳で初めて写真撮影を目的にエジプトに出発し、その後3度に渡る遠征をへてエジプト、シリア、パレスチナの写真を残した。交通手段が発達していない時代には、市井の人々が得ることができたオリエントの情報は旅行記などの文字情報もしくは、手によって描かれた石版画に限られていた。そこに写真による「真実性」を保証したのが、フリスの仕事であったと考えることもできるだろう。ただし、フリス以前にもカメラを携えたオリエントへの遠征に成功した人々は存在した<sup>(1)</sup>。彼らの多くはフランス人で、フリスが鶏卵紙を用いたコロディオン湿板方式<sup>(2)</sup>を採用したのに対して、ダゲレオタイプによる現像を行っていた。フリスの技法がコロディオン湿板をもちいたネガ・ポジ方式であったのに対して、ダゲレオタイプは銀板を直接感光させるためネガを必要とせず、撮影された写真から複製を作ることが不可能な技法である。彼らがダゲレオタイプを用いていた理由は写真撮影の目的に由来していて、写真は写実的なオリエントの版画の制作のための模写に使われていた。彼らの多くが画家であったことから、このダゲレオタイプの用途は写真の発明以前にカメラ・オブスクラやカメラ・ルシダを用いて絵が描かれていたことの延長線上に置くことができる。旅行技術の発展に伴い、オリエントへ実際に足を運ぶことが不可能ではなくなった時代、版画においても写実性を求める表現がなされていた。このことから、リアリズムを目的とした版画から写真への移

行は段階的に進められたと捉えることもできるだろう。

フリスのオリエントへの遠征はこのような時代背景がある。その中でフリスの仕事に特筆すべき点があるとすれば、それは「写真そのもの」の出版が初めから念頭に置かれていた点である。ダゲレオタイプが一般的に手に収まるサイズの写真であったのに対して、フリスの写真集に挿入された写真は、38×48cmの大きさであった。このことは、それだけの大きさのガラス原板が入る大きさの巨大なカメラと数十枚のガラス原板を持ち歩いて旅していたことを意味する<sup>(3)</sup>。このような苦勞を伴ってでも、ネガ・ポジ方式による複製可能な写真技法によってオリエントを撮影することにフリスは意味を見いだしていた。1822年にイングランド中部に生まれ、日用品を販売する会社を営んでいたフリスは、1853年にリバプール写真協会を設立し、その一年後には日用品販売会社を売り払ってできたお金を資金にして、印刷会社を設立する<sup>(4)</sup>。会社設立の目的は、フリス自らが撮影を行ったネガから、写真を挟んだアルバム、ステレオ写真、写真による聖書の挿絵本、絵葉書などを制作して販売することだった。フリスは、人々が写真を身近に感じる機会が徐々に増えつつあった時代に、そのイメージを「商品」として社会に流通させることに成功したのだ。フリスと同時代に、オリエントのイメージを撮影した人物としてマクシム・デュ・カン(1822-1894)をあげることができるが、彼もまた大量複製を目的にしていた。両者は、旅行技術と写真術の発達という社会的な背景を共有していたといえる。ただし、先行研究においてはフリスの振る舞いは、より職業写真家的であったと指摘されている<sup>(5)</sup>。その理由には、ネガへのナンバリングを徹底して行っていたこと、一つの被写体を様々な角度から複数枚撮影していることなど、写真を記録として保存するための配慮や、撮影のためのグループを組織した遠征であったことなどからわかる、組織的な事業であったことが理由としてあげられる。

フリスがこのような事業を思いついたきっかけは、デヴィッド・ロバーツ(1794-1864)がドローイングで造り出したオリエントのイメージであった<sup>(6)</sup>。ロバーツのドローイングは、フリスがエジプトに出かける前年に、版画家のルイ・ハーゲ(1806-1865)によってカラーリトグラフにされて出版された【図1】。一般の人々が海を越えて旅行をするのが難しかった時代において、実際に現地に赴いて描いたリアリズムを追求したオリエントのイメージとしてはロバーツのドローイングは初期の例であった。しかし、フリスがロバーツの造形からヒントを得たのはその写真性よりも複製可能性であったといえよう。ロバーツが描いた図像は、手彩色が施された6冊組の豪華本から、廉価なものではサイズを小さくして白黒のみにしたシリーズ、さらには聖書の挿絵として、様々なバージョンによって人々の間に広まっていったという<sup>(7)</sup>。それらの版画集は主に中流階級以上の家庭の応接間に飾られることが一般的であった。版画集のみでなく、アレキサンダー・ウィリアム・キングレイク(1809-1891)による『エオテン』、ウィリアム・メイクピース・サッカレー(1811-1863)による『コーンヒルから大カイロへの旅行記』などに代表される装丁の豪華な旅行記を応接間に飾るのはヴィクトリア朝時代の流行であった。フリスの写真集は



図1 左 David Roberts, *EGYPT & NUBIA*, 中表紙, 1846-1849.

右 David Roberts *Interior of the mosque of Metwalys*, 1846-1849.

このような旅行記や版画集と似通った形態で作成された。デュ・カンの写真が雑誌の形態を用いて毎週5枚ずつ25週に分割して発表されたのに対して、フリスは発表の時点で装丁にこだわりを見せており、その形態はおそらくロバーツの版画集を模倣したのではないかと考えられる。フリスによって1859年に初めて発売された写真アルバム『エジプトとパレスチナ』は、当時最も鮮明な解像度を再現することができた鶏卵紙<sup>(8)</sup>を用い、表紙には皮があしらわれていた。この形態から、当時海外の見聞を伝えていた版画集や旅行記などの豪華本にとって変わって、応接間のテーブルに飾って眺める「本」になることを発売前から狙っていたのではないかと考えられる。実際に、フリスのアルバムは人気を博し、中流階級以上の家庭において応接間に置かれ、家具の販売店にも飾られた。更に、フリスの写真流通事業は、立体写真、絵はがき、ハーフトーン印刷による写真集と流通するメディアを増やして一般の人々の生活に浸透していく。1862年には、オリエントにて撮影してきた写真を挿入した聖書を、F. フリス社から出版するにいたった。聖書はイギリスの人々にとって、最も身近な書物であり、その挿絵はそれまで版画が役割を担ってきたものであった。以上にあげたようなフリスの仕事は、人々の日常的な視覚体験に写真を持ち込んだといえるだろう。タルボット、ニエプス、ダゲールらによって写真が発明された時期に印刷工房を開いたビジネスマンであったフリスが、新しい科学的リアリズムによる写真とその複製可能性に関心を示したのは不思議ではない。フリスの事業によって身近になった写真によるオリエントのイメージは人々にどのように受け入れられたのだろうか。それは、アルバムや立体写真といった様々なメディアを通して体験、獲得されていった。これまで見過ごされがちであった、イメージを流通させた支持体に着目することによって、フリスが写真によってオリエントのイメー

ジをつくり出した目的、またそのイメージを人々がどのように受容したのかを考察していく。そのことによって、黎明期における写真の機能の一旦を明らかにすることを目指す。

## 2. ドレが描く聖書の「場面」とフリスによる聖書の「風景」

イギリス人にとってのオリエントのイメージについて考えるために、外すことができないのは「聖書」のための図像ではないだろうか。聖書の舞台であるパレスチナは、彼らの文明の起源でありこれまで幾度も図像化されてきた。オリエントを写した写真が見たい人々の欲求は、ただ目にしたことのない異国の土地への関心という以上に、近くて遠い自分たちの家郷へのあこがれがあったはずである。オスマン帝国支配下にあり隔絶された土地であるパレスチナは、多くの人にとって実際に目にすることは不可能な場所であり続けた。フリスの写真は、科学技術を用いることによって「現前の事実」としてパレスチナの風景を提示すること、その様相はいかようであるかを正確に伝播することができたのだ。聖書の舞台の映像化は人々にどのように受け入れられたのだろうか。

フリスがパレスチナを撮影した写真は、グラスゴウのW・マッケンジー社から刊行された『聖書』に挿図として55枚が提供され、その後1862年にF・フリス社から風景のみの写真集【図2】が出版された。先にも述べたが、フリスの写真が発表される以前、聖書の挿図はほとんどが版画であった。代表的例として、ギュスターヴ・ドレ（1832-1883）の木版画があげられるだろう。ドレは多産な画家で、生涯に十万点は越えるだろうと推察される版画や挿絵本の下絵を作成した。ドレの絵は故郷であるフランスにとどまらずイギリスでも好意を持って迎えられ、1868年にはロンドンに画廊を構えるにいたる<sup>(9)</sup>。「聖書」に挿図したものを発表したのも1866年ロンドンにお

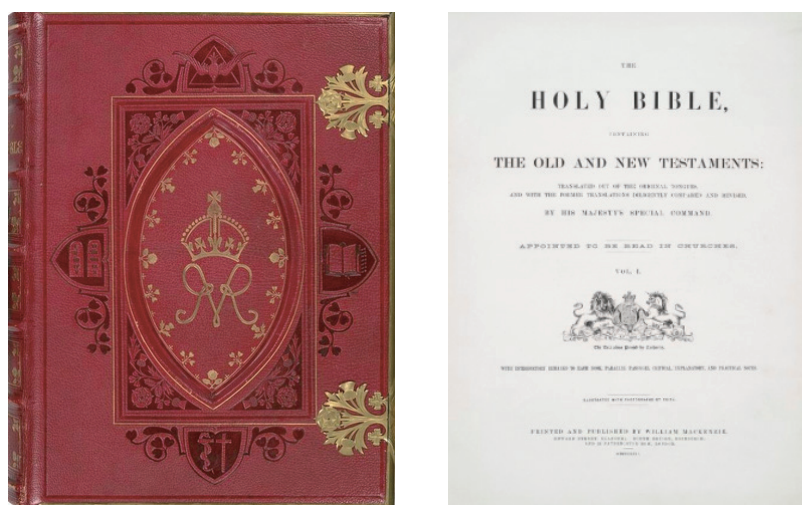


図2 Francis Frith, *Bible*, 表紙と中表紙（写真：ニューヨーク・パブリック・ライブラリー）



いてであった。フリスが写真集による聖書を出版した4年後であることから、ほぼ同時期に流通していたイメージとして考えることができるだろう。ドレは聖書の挿図を手がける前には、ダンテ・アリギエーリ（1265–1321）の『地獄篇』やジョン・ミルトン（1608–1674）の『失樂園』の挿絵を手がけていた。この前歴からも窺えるように彼が得意とするのは、壮大な物語を視覚化することである。聖書のために施されたイメージは舞台か映画のワンシーンであるかのような描かれ方がなされている【図3】。イエスやペテロなどの人物が動きをもって描かれ、観る物が聖書の物語を理解するための視覚的な補助として働く。ドレの挿絵は視覚的に聖書を物語ることを試みているといえる。聖書の「シーン」の再現に比重がおかれているドレの版画と比較すると、フリスの写真には場所のみが「風景」として、提示されていることが際立つ【図4】。オリーブの丘やエルサレムといった聖書のなかで度々登場する場所を眺めのよい高台から眺望した写真が多く制作されているのだ。遠くにまで広がる風景を細部にいたるまで鮮明に写し取るために、約40×50cmもの巨大なガラスプレートを運ぶ必要があったのであろう。写真が発明されてから長らく引き伸ばしは困難な作業であったのでより広範囲をより鮮明に写した大きな写真を作るためには、ネガを大きくする必要があっ



図3 Gustave Doré, *Jesus Falling Beneath The Cross*, C, 1866.  
『ドレの新訳聖書』より



図4 Francis Frith, *Jerusalem from the Mount of Olives*, 1858. J・ポール・ゲティ美術館



図5 Julia Margaret Cameron, *Light and love*, 1865. ヴィクトリア＆アルバート博物館

た。テキストの入っていない風景写真のみで構成された『聖書』を発表していること、その本は表紙に装飾を施した豪華本で中流階級以上の人々のために作られていたことを考えれば、フリスの写真はすでにある程度の聖書に関する知識を持ち合わせた人のためのものであったと考えることができる。出版年からわかるように、ドレとフリスによる聖書のイメージは、同一社会に存在しておりそれぞれ異なる役割と受容を持っていた。ドレのイメージが古風なものとして打ち破られ、写真によって新たなオリエントの表象が成し遂げられたのではなく、写真によるイメージは版画に求められたのとは異なる受容に答えようとしていた。さらに版画と写真への受容が異なったことを示す好例として、同時代のイギリスの写真

家であるジュリア・マーガレット・キャメロン（1815–1879）による写真作品と比較することは有効である。キャメロンも聖書を題材にした写真作品を制作したが、その取り組み方は異なり、彼女の息子や使用人などの身近な人物を物語の登場人物に扮装させて演出した撮影をするというものであった。聖母像やキリスト誕生の図像が写真によって制作されたのだ【図5】。さらに、1874年には販売を目的にアルフレッド・テニスン（1809–1892）の詩集へ挿図したアルバム『詩集・国王牧歌』のための挿図集』を出版するが、売れいきは芳しくなく、当時の批評家の意見では、キャメロンが写真という一般には真実を写し出すとされる媒体を用いて、絵画により適した主題を扱っていると非難するものが多かったという<sup>(10)</sup>。この批評からは、写真が芸術表現の手段としては受け入れられていないことがわかる。ここでフリスによって写し取られたイメージに立ち返ってみると、ドレの版画やキャメロンの写真が物語の「シーン」を描こうとしたのに対して、フリスの写真に写された「風景」はその図像の持つインデックス性が重要であったといえるのではないだろうか。科学技術によって作られたリアルなイメージに求められていたのは、存在することは知っていても実際に目にしたことのないものを、写真という超写実的イメージによって現前に提示することであった。

### 3. 絵画からの延長

既にのべたように、フリスがオリエントを写真にして販売することを着想したのは、ロバーツの版画を見てのことであった。エジプトからシナイ半島を渡ってエルサレムへと至る旅の過程もフリスはロバーツのものを真似ており、被写体選ばれているものも同一のものが多くわかる。図6と図7に示した、ロバーツとフリスのラムセス像を入れた風景は構図と被写体が一致



図6 David Roberts, *Fragment of the Great Colossi at the Memnonium, Thebes, 1842-49, Plate 48. from Egypt and Nubia.*

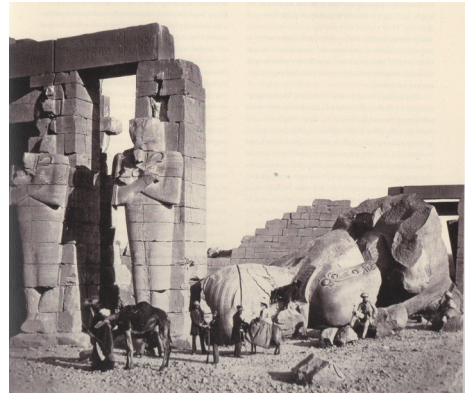


図7 Francis Frith, *The Ramesseum of El-Kurneh, Thebes, 1857.* (写真：ニューヨーク・パブリック・ライブラリー)

して、ロバーツのイメージとほぼ同一のイメージをフリスが写真で再現していることがわかる。ラムセス像においては、フリスはロバーツのイメージを剽窃しているが、この例に留まらず、モチーフの選択、配置の仕方や構図の取り方は少なくない写真において転用、模倣されている。例えば人物の配置の仕方である。オリエントの風景を写した写真において、巨像の縮尺を示すために人物が比較対象として小さく写しこまれるのは、よく用いられる手法である。このようなさりげない尺度の示し方は、フリスに限らずデュ・カンからはじまってその後の写真家に継承された「写真的手法」であると捉えられてきた<sup>(11)</sup>。ところが、このような人物の描かれ方はすでにロバーツのドローイングによって用いられていることが確認できる。《アブー＝シンベル神殿の正面図》【図8】においては、巨像の膝元に人々が配置され像の巨大さが一目で把握できる工夫がある。フリスの《アブー＝シンベル神殿のファサード》【図9】、《アブー＝シンベル像》【図10】でも膝元に人物が置かれているし、デュ・カンの場合はアブー＝シンベル像の頭の上に自らが乗ることで、像の大きさを示してロバーツのドローイングと同じ効果が得られるようになっている【図11】。また、同じくオリエントの風景を写した写真に共通する、周りを展望するようなパノラマ的視点もロバーツのドローイングにおいてすでに描かれていることがわかる。ロバーツの《西からみたカイロの全景》【図12】は、丘の上から街全体を見下ろした構図であるが、フリスの風景写真はそのほとんどが、同じように高台にカメラを置くことで、眼下の景色を見下ろすものである。つまり、カメラの発明によって獲得されたと考えられてきたイメージは、旅行術の発展に伴って遠隔の土地に足を踏み入れることが可能になった時から生じた、眼に見たそのままを再現するという欲望の延長線上に置くことができるのだ。ロバーツには、《エジプト脱出》(1892)【図13】を描いたジオラマ画がある。風景画を配置した箱を覗き込むと、光のイリュージョンによって本物そっくりの景色が見られるジオラマは大衆文化としてたいへんに人気があった。





図8 David Roberts, *Front of the Great Temple of Aboo-Simbel*, 1813. Plate from *Egypt and Nubia*.

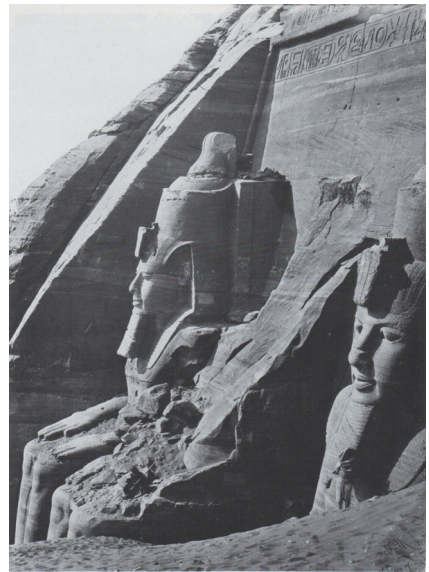


図9 Francis Frith, *Abu Simbel: Nubia*, 1857. (写真：ニューヨーク・パブリック・ライブラリー)

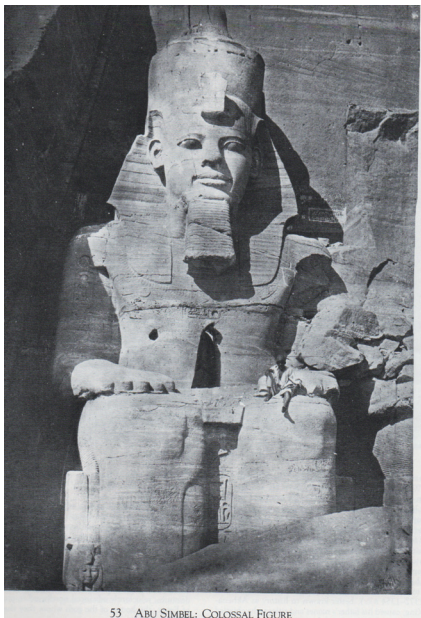


図10 Francis Frith, *Abu Simbel: Colossal Figure*, 1857 (写真：ニューヨーク・パブリック・ライブラリー)

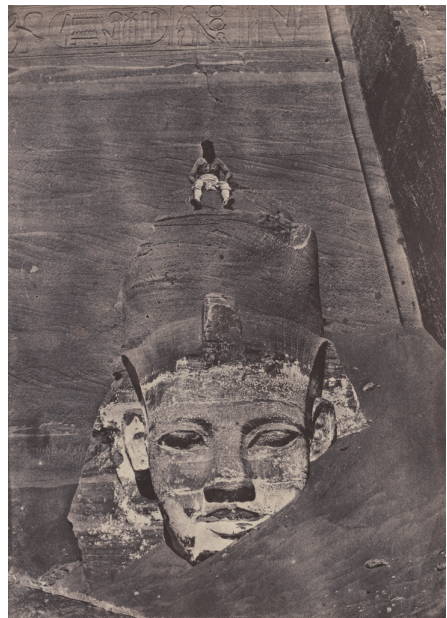


図11 Maxime Du Camp, *Westernmost Colossus, the Great Temple, Abu Simbel*, 1850. J・ポール・ゲティ美術館





図12 David Roberts, *General view of Cairo from the West*, 1813. Plate 102 from *Egypt and Nubia*.



図13 デヴィッド・ロバーツ《エジプト脱出》(1892) (佐藤忠良他『遠近法の世界』234頁)



図14 Joseph Mallord William Turner, *Rome, from the Vatican Raffaello, Accompanied by La Formarina, Preparing his Pictures for the Decoration of the Loggia*. 1820, テートブリテン

このことから、写真のイメージが生まれる以前から真にせまった表現を体験することを人々が楽しんでいただけたことがわかる。このような、真に迫った表現を追求する過程において、写真の受容が現れたと考えることはできないだろうか。

さらに風景画の歴史を遡れば、ロバーツ以前に旅にでた画家たちによる表現にもフリスの写真と共通する表現を確認することができる。旅行術の発展が表現に影響を与えたのは、極端な写真に偏ったイメージを追求した人々のみにではなかった。イギリスの風景画家である J M W・ターナー（1775-1851）は国外への旅行が作品に大きな影響を与えたことで知られている。写真術が発明される以前、鉄道も発明されていなかった時期に初めて、長年の憧れの地であったイタリアへ旅立ち、イタリアの陽光にみせられたターナーは、大気と光の効果を画面に生み出したことで知られている。しかし、帰国した翌年の1820年に発表された《ヴァティカンから望むローマ、ラ・フォルナリーナを伴って回廊装飾のための絵を準備するラファエロ》【図14】では、スペクタクルなローマの風景が描かれる。ヴァティカンの回廊からサン・ピエトロ広場を見下ろすようにして、都市の全体を眺める視点や、図の多層性、画面の中央に消失点をおくことによる立体感の演出は、ジオラマ画や、次節で詳細に扱う立体写真によく用いられる手法と共通している。

また、旅行記の記述を見れば自然、風土、豊かな光によるオリエントの風景にいかにか人々が惹かれていたかを確認することができる。1848年4月の『両世界評論』誌に掲載された歴史家ジャン＝ジャック・アンペール（1800-1864）による文章を例にあげる。

ここ（エジプト）の光の華麗さと豊かさは比類のないもので、ギリシアやイオニア半島以上のものだ。夜明けのバラ色、灼熱の深紅、夕日の燃え上がる黄金はナイル川のほとりにあって、アテネやスマーナの光の光景のまばゆさと優雅さをしのぐ<sup>(12)</sup>。

古代エジプトは古代ローマと並んでイギリス人の関心の的であった。旅行記を記した作家もオリエントの光景がいかにか素晴らしいものであるかを記そうとした。風景を写し取ろうとする視線は、多くの旅行者に共通するイメージであった。さらに言えば、フリスが巨大なガラスネガを用いることで、都市の全景を写し取ろうとした考えは、のちの世代の旅行者が抱く眼で見た風景を記録し、所有したいという欲求に通じていくことになる<sup>(13)</sup>。

#### 4. ステレオ写真によるリアリティの追求

ここまで、フリスの写真は聖書に登場する場所を現前の事実として提示する絵画とは異なった光化学装置によるリアリティが受容の要因であったこと、その一方で、写真に写されるスペクタクルな風景は画家も含めた多くの旅行者と共通する視点でもあったことを述べた。さらに、フリスの写真制作とその受容についての理解を深めるためには、その写真の多くがステレオ写真で

あったことを確認する必要があるだろう。

立体写真とも言われるステレオ写真は、わずかに角度をずらした2枚の写真を撮影することができる専用のカメラで撮影され、専用のビューワーを通してそのイメージを覗き見ることで左右両眼に及ぼす複雑な視覚効果によって、写真を立体的に見ることができるものである。エンターテインメント・メディアとして、とくにイギリスにおいて人気を得ていた<sup>(14)</sup>。当時の中流家庭では何百枚ものステレオ写真を持ち、客間にはステレオビューワーと真鍮の留め金のついた写真アルバムが不可欠なものであったという。家庭の応接間のなかで、エジプトのピラミッドやパレスチナへの写真を用いた疑似旅行体験が繰り広げられていたのだ。フリスはオリエントに出かける当初からステレオ写真の発売をもくろんでおり、初めて遠征に向かう時からすでにステレオカメラを携えていた。一度目の遠征から一時帰国した短い間に、自らステレオ写真を出版してくれる会社を探し交渉を行って発売を実現にこぎつけていることから、ステレオ写真の出版は強い希望であったことが窺える<sup>(15)</sup>。フリスの写真は、ステレオ写真やステレオスコープなどの視覚装置類を多く販売していたネグレッティ&ザンブラ社から発売された記録が残っている<sup>(16)</sup>【図15】。また、管見の限りでは全てが鶏卵紙によるものである。1750年に開発された鶏卵紙は、黄卵を使って印画紙を作成する方法で制作の容易さと安価さにより、旅行写真が普及するきっかけともなった<sup>(17)</sup>。そのような鶏卵紙を用いることによってフリスのステレオ写真は比較的多数複製されたことが予想できる。ネグレッティ&ザンブラ社から初めて発売されたのは、1859年のことで100枚セットに

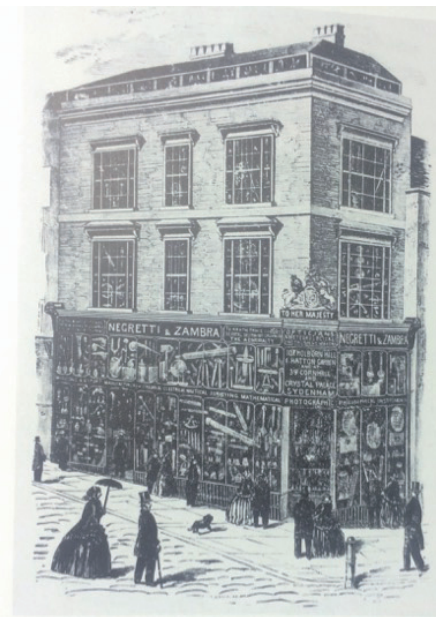


図15 *Negretti and Zambra building, London, 1859.*  
Plate 28 from *Francis Frith in Egypt and Palestina.*



なっており「エジプトとヌビア」と題されていた。J・ポール・ゲティー美術館にはフリスのステレオ写真が複数所蔵されているが、ステレオ写真が貼付けられている台紙の裏面を確認したところ、ニューヨークではH.T.アンソニー社から同じネガを用いたものが出版されていたことがわかった。その他、出版社名は記載されていなかったが数種類の台紙が存在しており、フランス語が印刷されたものもあることから、その後版を重ねたり、国境を越えて様々な会社から販売が行われていたようである。発行部数や値段は正確な情報を得ることができなかったが、インテリアもかねた豪華本として発売されていたアルバムよりもステレオ写真シリーズのほうが安価で部数も多く入手しやすかったであろう。

フリスがアルバムのみでなくステレオ写真の発売にこだわった理由には、多部数の発行によるより広い普及の可能性に留まらず、ステレオ写真独自の映像体験も関係していると考えられる。ステレオ写真は通常の写真とは異なって身体的な映像体験を伴う。ステレオ写真の見え方の特性は主に、(1)空間が多層的に奥に広がって行くこと、(2)覗き込むことで観察者の身体と空間を共有すること、(3)画像を絶対的な大きさで表示すること<sup>(18)</sup>があげられるが、フリスのステレオ写真は、ステレオ写真の見え方の特性を活かした構図が多く採用されているのだ。フリスはステレオ写真の特性をよく理解しており、ビューワーを通して見られることを想定した図像がつくられていたと考えることができる。例えば、《エジプト、カルナック神殿の柱》【図16】では、遠近法を強調するかのように、柱が奥につながっていく構図がとられていることは、奥行きを再現することが得意なステレオビューワーでみると立体感が増す仕掛けになっている。また、視点がちょうど人間の眼の位置近くになっており、その頭上に柱がのびていることは、ビューワーを覗き込むことで画像が絶対的な大きさになった時に、まるでその空間のなかに包まれているかのような錯覚を助長させる効果だといえるだろう。《ルクソールの入り口》【図17】においても、《カルナック神殿》の柱と共通する遠近法の構図が用いられている。このような奥にのびる構図は、フリスのステレオ写真に頻繁に用いられている。ステレオビューワーを通してみられることを意識した図像を作ることによって、写真を見た人がより立体感を感じられるような工夫がみられるのだ。実際の光景ではないと承知していても、イリュージョンによって作りだされた本物らしさに観衆は心躍らせたのではないだろうか。機械の眼を通して得られたイメージは、そのもののリアルさに加え、イリュージョンによる立体感を伴っていたのだ。ステレオ写真によるリアリズムの追及は、旅行にダゲレオタイプカメラを携帯した画家たちやロバーツが、見たままの風景を再現しようとした歴史と繋がっていると考えすることはできないだろうか。つまり、リアリズムを追及するために版画のイメージを写真で再現し直したフリスにとって、写真を立体にすることはよりリアルなイメージへの接近の方法として捉えられていたのではないだろうか。

写真を立体的に見るための工夫は、ステレオ写真に留まらない。鶏卵紙をはさんだアルバムの形で発表された『カイロ、シナイ、エルサレムとエジプトのピラミッド』においては、シークエ



図16 Francis Frith, *Egypt. Portion of the Great Hall of Columns, at Karnak*, 1856-1857.  
J・ポール・ゲティー美術館



図17 Francis Frith, *Entree du temple a Luxor*, 1856-1857. J・ポール・ゲティー美術館

ンスに沿って空間の把握ができるような工夫がされている。アルバムには含まれた3枚のピラミッドの写真为例にあげてみよう。《西からみたダシュフル南方ピラミッド》【図18】と《東からみたダシュフルのピラミッド》【図19】を比較すると、同じピラミッドを西側と東側から撮影することで、その全体像が把握できるようになっている。さらに、《東からみたダシュフルのピラミッド》において画面右奥に見えるピラミッドを、《北東からみたダシュフル南方石のピラミッド》【図20】においてはクローズアップでとりあげることで、石のピラミッドは前者のピラミッドの東側に位置することがわかるようになっている。このようにシーケンスに沿って鑑賞することで、ダシュフルの地形全体が立体的に把握しやすくなっているのだ。このような写真表現の工夫は、リアリティを追求する過程において生み出されたものだと考えるが、現在においては、過去の記録としての機能を発揮することになった。



図18 Francis Frith, *The Southern Brick Pyramid of Dahshoor, From the West*, 1857. J・ポール・ゲティー美術館



図19 Francis Frith, *The Pyramids of Dahshoor, From the East*, 1857. J・ポール・ゲティー美術館



図20 Francis Frith, *The Southern Stone Pyramid of Dahshoor, From the South-West*, 1857. J・ポール・ゲティー美術館



## 5. 鉄道旅行と写真の受容

テオドール・モーリセの《ダゲレオタイプマニア》【図21】に描かれるように、19世紀前半の交通機関の急速な発展と、写真という精密な画像再生装置が同時に発達したことは、旅行写真家の眼が家庭のなかの人々の眼に重なることを可能にした。その後、旅行術は発展し1870年代にはトマス・クックによる初めての団体観光旅行が始まり、カメラを持った旅行はいっそう手軽で身近になり、少数の特権的人々のみが経験できるものでも、命がけの冒険でもなく、一般の人々が楽しむことができるものとなった。19世紀末にロール・フィルムカメラが出現するとカメラを携えた旅行がよりいっそう一般的になっていく。リアリティが一つの重要な側面であったフリスの写真は、人々が遠隔の地へ旅行して「本物」の風景を見られるようになるにつれ、受容が減少していく。フリスによるオリエントの写真は、科学技術によって人々の「時間と空間の感覚」が変化していく最中に受容されたものであった。本論では、「観光」と結びついたフリスの写真が制作され受容された背景を考察することにより、写真の黎明期における機能の一旦を論じることを試みた。



図21 Theodore Maurissey, *Daguerreotypemania*, 1839.

フリスの写真は版画にかわって人々の日常的な視覚体験に写真を浸透させた。科学的リアリズムと複製可能性を活かすことで、日常的なイメージに「真実性」がもたらされることになった。とくに聖書の舞台のような人々にとって身近な場所が、「現前の事実」として正確に伝播されることにおいては、写真の受容は高かった。しかしながら、写実性を極めたイメージは写真技術によって誕生したのではなく、旅行術が発展し異国の地に実際に足を踏み入れることが可能になった時に生じた、眼に見たままを再現したいという欲求によって生まれたイメージの延長線上にある。フリスも、立体写真や空間を立体的に把握させるシークエンスによってより本物らしさを追

求した。人々は、異国の風景を楽しむと同時に光学装置によって作られたイメージそのものや、ステレオビューワーを通して得られるイリュージョンを楽しんでいたと考えられる。フリスは、複製可能性と見たままを記録できる機能を用いてリアルなオリエントのイメージの普及を考え、人々はその真実性と娯楽的なリアリズムを享受したのだ。フリスの旅行写真においては、写真は現在以上に立体感を伴ったメディアであり、その立体感は記録のためにもまたエンターテインメントのためにも機能していたと考えられる。

#### 注

- (1) Julia Van Haaften, *Egypt and the Holy Land in Historic Photographs*, New York: Dover Publications, 1980, p.10.
- (2) ウィリアム・ヘンリー・ホックス・タルボットによるネガ・ポジ方式の写真技術を発展させた技法で1851年にフレデリック・スコット・アーチャーによって発表された。紙のネガをガラスネガにしたことによって、紙のネガでは繊維がプリントに影響して鮮明な画像を焼き付けるのが難しかったが、画像の鮮明度が格段に向上した。同時期に発明された鶏卵紙を用いたコロディオン湿板方式による写真制作は、ゼラチン・シルバー・プリントが開発されるまでは一般的に普及した技法であった。
- (3) 実際に携えていたカメラは3つで、立体写真のためのデュアルレンズカメラ、8×10インチ（約20×25cm）ガラスプレート用カメラ、16×20インチ（約40×50cm）ガラスプレート用のマホガニー材を用いた巨大カメラであった。巨大ガラスプレートを収納した箱は二人の男性が協力して運ぶのでも苦勞する重さであったと記されている。（Joanna Talbot, 'Francis Frith,' *Master of Photography Francis Frith*, London: Macdonald & Co, 1985, p.7.）
- (4) Julia Van Haaften, *Egypt and the Holy Land in Historic Photographs*, p.8.
- (5) 倉石信乃「エジプトと聖地の風景」『明るい窓 風景表現の近代』大修館書店、2003年。
- (6) Van Haaften, *Egypt and the Holy Land in Historic Photographs*, p.7.
- (7) Fabio Bourbon, *The Life, Works, and Travels of David Roberts R.A.*, New York: Rizzoli International Publications, 2000, p.18.
- (8) 鶏卵紙は後にビクトリアリズムの作家によって用いられることになるが、フリスが写真を撮っていた時代においては最も鮮明に像を写し出す手段であったことは留意する必要がある。特に、持ち運び困難な巨大ガラスプレートを携えて旅行し、細部まで鮮明に写し取ることに拘っていたことも考えれば、ピクチャレスクであることよりも鮮明に像が現れるために鶏卵紙を用いていたと考えるべきであろう。
- (9) 谷口江里也『ドレのロンドン巡礼』講談社、2013年、16頁。
- (10) ワイス、マルタ「最初の成功からサウス・ケンジントン博物館へ」『ジュリア・マーガレット・キャメロン』三菱一号館美術館、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館、2016年、23頁。
- (11) 倉石「エジプトと聖地の風景」101頁。
- (12) Jean-Jacque Ampère, "Voyage et recherche en Égypte et en Nubie, VIII Haute-Égypte," *Revue des Deux Mondes*, tom 22 (1 avril, 1848), p.68. 本稿においては、村田宏「『オリエント（東方）の流行』小考」62頁における引用を抜粋した。日本語訳は筆者によるものである。
- (13) さらにいえば、フリスが撮影を行った場所のひとつであるテーベから出土したラムセス像は、1818年には英国に運ばれており、現在においても大英博物館にて他の数多くの古代エジプト時代の出土品と共に展示されていることも指摘しておきたい。
- (14) 吉村信、細馬宏通『ステレオー感覚のメディア史』ベヨトル工房、1994年、32頁
- (15) Douglas R. Nickel, *Francis Frith in Egypt and Palestine A Victorian Photographer Abroad*, Princeton Uni-

versity Press, 2003, p.69.

(16) Dougras R. Nickel, *op. cit.*, p.69.

(17) John Hannavy ed., *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, London, New York: Routledge, 2008, p.22-24.

(18) 鏡惟史「ステレオ写真になるテーマ」『3D-Beyond The Stereography』東京都写真美術館、1996年、36頁。